Albert Knab, Kunstmaler und Graphiker
Karl Matthies, Schriftsteller und Graphiker

Unterrichts-Kursus im Malen und Zeichnen

Herausgeber und Verleger:
Mal- und Zeichen-Unterricht G. m. b. H.
Berlin W. 9

5

Zur Beachtung:

Die auf den inneren Deckelseiten der Lehrbücher 1—2 abgedruckten Bestimmungen sind bei jeder Einsendung zu berücksichtigen. Nur dann, wenn diese Vorschriften innegehalten sind, können wir für eine prompte Erledigung Sorge tragen. Ganz besonders verweisen wir darauf, daß jedes Blatt und jedes Schriftstück mit dem Namen des Teilnehmers und der Aufnahmenummer versehen sein muß, weil sonst Verwechselungen der Einsendungen vorkommen können. Auf Umschlägen und Kuverts muß stets die genaue Adresse des Absenders vermerkt sein.

Nacharbeiten sind uns nicht besonders, sondern zusammen mit den nächstfälligen Aufgabenlösungen einzusenden.

Folgende Utensilien halten wir für die Bearbeitung der Lehrbücher 5 und 6 zur Auswahl am Lager vorrätig:

1. Ausziehtusche (schwarz), 1 Flasche . . . . . M. 0,30
2. Aquarellfarben in Tafeln in lackiertem Blechkasten, Inhalt 7 Tafeln: Weiß, Schwarz, Preußischblau, Chromgelb, Gebr. Sienna (Rotbraun), Zinnoberrot, Karmin . . . . . „ 0,75
3. Temperafarben in Tuben, Ultramarin, Chromgelb, Grün, Zinnoberrot, Gebr. Sienna, Karmin, Schwarz, pro Tube . . . . . „ 0,25
4. Deckweiß, Chinesischweiß, Tube . . . . . „ 0,20
5. Pinsel, einseitige Haarpinsel in Blechzwingen, Nr. 2 (fein), Nr. 4 (mittel), Nr. 6 (stark), 3 Stück . . . . „ 0,75
6. Weißes Zeichenpapier, 30×23 cm, 16 Blatt . . . . „ 0,65
7. Weißer Zeichenkarton, $32^1/_2 \times 25$ cm, 12 Blatt . . „ 0,85
8. Tonpapier, grau, grün, rotbraun, 34×25 cm, 36 Blatt verschiedener Farbe . . . . . „ 0,90
9. Quadratiertes Zeichenpapier für die Aufgaben 128—130 des 5. Buches, auch für die Schriftzeichnungen und Buchdeckelentwürfe des 6. Buches geeignet, Format 43×33 cm . . . . . „ 0,55
10. Quadratiertes Schreibpapier für Schriftübungen. $27^1/_2 \times 22^1/_2$ cm (Quartformat) . . . . . „ 0,50

Farbschalen aus Fayence, Einsatznäpfe, Satz von 5 Näpfchen und 1 Deckel . . . . . „ 1,45

Zur Ausführung der in den Büchern 5 und 6 verlangten farbigen Entwürfe eignen sich beide oben unter 2 und 3 genannten Farbensorten. Aus den aufgezählten Farben lassen sich die in den Aufgaben gewünschten Töne zusammenmischen. Grün erzielt man z. B. durch Vermischung von Blau und Gelb, Orange erhält man aus Gelb und Zinnober, Violett durch Mischung von Preußischblau oder Ultramarin mit Karmin oder Zinnober, Grau durch Vermengung von Weiß und Schwarz. Das Zusammenmischen darf bei Stückenfarben nicht auf den Farbtafeln selbst erfolgen, vielmehr sind Farbnäpfe dazu zu benutzen.

Andere Farbentöne und Utensilien werden auf Wunsch zu billigen Preisen geliefert. Der Versand erfolgt nur gegen Voreinsendung oder Nachnahme des Betrages.

Bestellungen bitten wir den Aufgabenlösungen nicht als Begleitschreiben beizufügen, sondern besonders als Brief oder Karte an uns zu richten, da dann eine schnellere Erledigung der Aufträge erfolgen kann.

Die Adresse ist:

Mal- und Zeichen-Unterricht-G. m. b. H.

Berlin W. 9.

5. Buch: Aufgaben 106—130.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.

Das Studium der Natur.

Das Studium der Natur sollte zuerst eine Quelle der Freude und Erkenntnis bilden und dann erst die Grundlage für einen künstlerischen Beruf sein. Die Liebe zur Natur erzieht zur liebevollen Naturbetrachtung, und aus dieser aufmerksamen Naturbetrachtung sollte die Lust zum Naturstudium erwachen, denn die Liebhaberei führt zu einer tieferen Erforschung, als die dünne Schicht oberflächlicher und theoretischer Schulbildung gewöhnlich es zuläßt.

Wie der Philosoph seiner Weisheit letzten Schluß nicht aus Büchern, sondern aus der Lebenserfahrung gewinnen wird, so soll der Künstler, sofern er Anspruch auf Persönlichkeit erhebt, seine Naturstudien nicht ausschließlich in Vorlagenwerken und naturwissenschaftlichen Büchern machen. Das Aneinanderreihen lebloser Einzelheiten, die landläufigen, wenn auch naturwissenschaftlich richtigen Abbildungen lebender Wesen können dem Künstler nicht einen Schimmer der tausend Schattierungen des Lebens geben, geschweige denn ein Ersatz für die persönliche Naturbetrachtung sein.

Die Seele der Natur ist unergründlich. Die Unergründlichkeit aber ist es, die den suchenden Forscher anzieht, weil ihm die allzu bekannte Oberfläche nichts sagt, und weil ihn nur die Unergründlichkeit immer wieder vor neue Wunder und Mysterien stellt, die zur Erforschung drängen.

Was sagt nun dem Künstler die Oberfläche? Daß sie eine Tiefe bedecke doch wohl und eine Quelle seltener Anregungen. Ist der echte Künstler aber nicht immer darauf aus, da zu suchen, wo die Allzuvielen nichts mehr finden, anders zu sehen, als es allgemein üblich ist, nämlich tiefer? Ist er nicht bestrebt, über die bloße Form hinaus zu gehen, etwas zu geben, das wir ebenso Bewegung, wie Seele, Rhythmus, Persönlichkeit, Bewußtsein, Instinkt, Empfindung oder anders nennen können? Unterscheidet sich seine Auffassung nicht gerade dadurch von einer landläufigen oder wissenschaftlichen Naturbetrachtung, wenn er alles Wesentliche, Besondere, das gewissermaßen aus den Dingen der Erscheinungswelt herausblickt, künstlerisch auszudrücken versucht?

Wenn ein Künstler glaubt, die genaue Kenntnis der Anatomie und die anatomisch richtige Darstellung eines lebenden Körpers seien der Anfang und das Ende aller Kunst, so gibt er sich einem verhängnisvollen Irrtum hin. Was bei instruktiven wissenschaftlichen Zeichnungen Voraussetzung ist, z. B. das richtige Zahlenverhältnis der Zähne bei einem Schädel, interessiert bei der künstlerischen Wiedergabe oft gar nicht, immer aber erst in zweiter Linie. Für den Wert eines Kunstwerkes sprechen zunächst die persönliche Auffassung des Künstlers und die technische Wiedergabe, dann erst die Richtigkeit der Zeichnung. Das Werk eines Künstlers kann anatomisch vollständig fehlerfrei sein und braucht als Kunstwerk, weil in der Auffassung und Wiedergabe gewöhnlich, doch nur einen geringen Wert zu besitzen.

Wenn wir den Anatomen und Medizinern die Werke der größten Meister zur Kritik überwiesen, so müßte manches berühmte Gebilde eine recht vernichtende Beurteilung erleiden. Umgekehrt aber ist auch von Medizinern festgestellt worden, daß die allzu sklavische Wiedergabe der Modelle dazu geführt hat, vererbte oder durch Krankheiten verursachte Mißbildungen z. B. der Füße zu malen und — schön zu finden. Diese Tatsache erklärt auch das voreilige und falsche Laienurteil

vor den Werken der Kunst. „So etwas gibt es nicht!" „Das ist unnatürlich!" Wenn ein Künstler zum Beispiel einen Fuß malt oder zeichnet, einen Fuß, wie er sein sollte, nicht wie ihn der sonst vielleicht fehlerfreie Körper seines Modells zeigt (durch spitze und enge Schuhe verkrüppelt), so fällt das auf. Gewiß, wo hat ein Mensch denn Gelegenheit, in der Natur einen wie hier ideal konstruierten Fuß zu sehen? Aber wenn der Künstler auch nur einmal in der glücklichen Lage war, vor einem fehlerfreien Fuß Naturstudien zu machen, warum sollte er um dieser Seltenheit willen auf den Besitz und seine Anwendung verzichten, nur weil die Mehrzahl der Menschen zu enge Schuhe trägt? Und darum unnatürlich und „unschön"?

Unter dem Mikroskop der Wissenschaft wirkt jedes Lebewesen oder seine Einzelzellen gewissermaßen an sich, also anders als in seinem Element; was wir im Brennpunkt der Linse als ein Wundergebilde vieler Einzelzellen erkennen, erscheint im freien Lichte nur als Farbfleck und ohne Bedeutung für die Gesamtform.

Der scheinbare Widerspruch in der gleichzeitigen Empfehlung für ein Studium und in der Abneigung gegen das unpersönliche Abschreiben der Natur ist leicht erklärt. Der Künstler soll als Persönlichkeit, nicht als Kopist (Photograph) vor der Natur stehen. Durch das Studium soll er die Kraft in sich ausbilden, auch bei ungünstigen Zufällen über dem Augenblick zu stehen. So erlangt er jene eigenartige Auffassung und freie Behandlung, die wir wie eine charaktervolle Handschrift schätzen, so erzieht er seinen Blick zur Großzügigkeit, der auch bei der liebevollen Empfindung aller Einzelheiten die Beziehungen zum Ganzen nicht verliert.

Die Linde ähnelt der Buche durch die Herzform der Blätter, in der für beide charakteristischen Struktur der Stämme und Zweige aber unterscheiden sie sich scharf voneinander. Ein Künstler, der die Form der Blätter kennte und irgendeinen Baum mit Buchenblättern malte (vielleicht wie den früher üblichen Baumschlag), in der Meinung, nun eine richtige Buche zu geben, wäre ein armer Stümper. Eine aufmerksame Naturbetrachtung führt vielmehr dazu, unter Verzicht auf Einzelheiten durch die Gesamtform und ihren organischen Aufbau einen bestimmten Baum zu charakterisieren.

Um eine Linde von einer Buche unterscheiden zu können, bedarf es keiner eingehenden Studien. Es gibt aber Fälle, wo die Unterschiede nicht auf den ersten Blick zu erkennen sind, wo eine sorgfältige Beobachtung des Lebewesens notwendig wird, wie z. B. in der von den Künstlern leider fast gar nicht beachteten Vogelwelt. Es zeugt von einer oberflächlichen Auffassung, die Vögel nur nach der verschiedenen Färbung des Gefieders voneinander zu trennen. Der Laie wird ein Rotkehlchen von einem Zwergfliegenschnäpper, eine Mönchgrasmücke (Schwarzplättchen) von einer Sumpfmeise, einen jungen rotrückigen Würger von einem Sperlingweibchen nach Form und Farbe nicht unterscheiden können, während diese Vögel durch ihre Lebensgewohnheiten und Bewegungen grundverschieden sind. Der Künstler, dem die Aufgabe zufiele, derartige, sich äußerlich ähnelnde Vögel zu zeichnen oder zu malen, müßte ohne eine liebevolle Beobachtung vollständig versagen. Dabei handelt es sich bei den angeführten Arten noch um grobe Unterscheidungsfälle, die dem Liebhaber oder Ornithologen nicht die geringste Schwierigkeit bieten. Hier müßte eben die Naturbetrachtung, noch besser die Liebhaberei, dem Studium vorausgegangen sein. Was hätte es für einen künstlerischen Wert, wenn der Künstler sich einen toten oder ausgestopften Vogel besorgte, die Anzahl der Steuerfedern, die Federn der Arm- und Handschwingen genau zählte und auch sonst alles richtig zeichnete, was hätte es für einen künstlerischen Wert, wenn er auf diese Weise seine Aufgabe restlos lösen wollte? Er könnte im Höchstfalle sagen, so ähnlich sieht ein Rotkehlchen oder eine Meise aus (eine Entfernung wie

die zwischen Kind und Spielpuppe), aber nicht, das ist der oder jener Vogel. Das Letzte würde immer fehlen, nämlich jenes Charakteristische, das bei den Vögeln fast ausschließlich in einer den Arten eigenen Bewegung und Körperhaltung liegt und sich sehr häufig in der Ruhe schon durch eigenartige Kopf-, Schwanz- oder Flügelhaltung ausdrückt. Die kecke Beweglichkeit und der listige Blick der Meisen, die freundlich hastige Verbeugung des Rotkehlchens und vieles andere sind für die künstlerische Darstellung wichtiger als die trockene Wiedergabe der Einzelheiten am ausgestopften Modell. — Was ist nun ein Studium der Natur? Das Abzeichnen von toten Modellen mag für den Kunstgewerbler genügen, aber ein Studium der Natur wird es im Ernst niemand nennen wollen. Schmetterlings- und Käfersammlungen bieten dem Ornamentiker eine Fülle von Anregungen, wer aber Schmetterlinge und Käfer als Naturwunder malen oder zeichnen will (und ein blühender Brombeerstrauch mit seinen bunten Gästen bietet mehr künstlerische Aussichten als die abgebrauchte Schablone der Landschaften), der muß schon hinaus ins Freie gehen, falls er durch jahrelang geübte Naturbetrachtung nicht im Kopfe hat, was er im wichtigen Augenblicke des Schaffens wissen muß. Ein Trauermantel fliegt anders als ein Kohlweißling, und die bewunderten Dämmerungsfalter saugen als echte Rüsselschwärmer den Honig schwebend, also ohne sich zu setzen, aus den Blüten.

Man könnte leicht einwenden, wir fordern vom Maler etwas, das den Naturwissenschaftler angeht. Das ist aber nicht der Fall. Der Naturforscher kümmert sich um den Flug und den Farbenschmelz der Falter weniger als um den Bau ihrer Gliedmaßen, er empfindet das Poetische in der Nahrungsaufnahme der Rüsselschwärmer weniger als das Naturnotwendige, das durch die Eigenart des Rüssels und der Flügel einfach bedingt ist. Der Forscher sieht exakt, er untersucht die Organe und ihre Bestimmungen; der Künstler soll Formen und Farben, charakteristische Linien und Bewegungen sehen. Was uns die Forscher nicht beschreiben, weil es sie für die Wissenschaft nicht interessiert, das soll uns der Künstler gestalten.

Wo die Wissenschaft aufhört, da fängt die Kunst an. Diese Tatsache ist schon bei Forschern zu bemerken, denen das Studium der Natur zur Liebhaberei wurde. Ihren Berichten fehlt das Trockene, ihre Schilderungen und Beobachtungen, beispielsweise von Bildern aus dem Tierleben, atmen jene Wärme, die über das wissenschaftliche Interesse hinausragt, die den schildernden Forscher zum Künstler werden läßt. Sie sehen oft, wie Maler sehen würden, nämlich ein Lebewesen immer in Beziehungen zur umgebenden Natur und sogar Farben in der Einwirkung des Lichtes.

In den Kunstausstellungen begegnen wir jahraus, jahrein immer denselben langweiligen Stilleben, Buchenwäldern, Marinen, Landschaften in allen Jahreszeiten usw., daß der Besuch der Ausstellungen schon zur Qual wird. Gibt es denn wirklich keine anderen Motive, sehen die Maler draußen in der Natur nur immer das wieder, was schon Tausende vor und Tausende mit ihnen gesehen haben?

Da laufen die jungen Künstler umher und suchen Anregungen. Gewiß, die Landschaft ist abgeklappert, und die Blumen-, Obst- und Wildstilleben bieten kaum noch etwas, das für einen Neuling geeignet wäre, sich bemerkbar zu machen. Die Künstler sollten tiefer sehen, sie sollten, wenn sie draußen vor der Natur sitzen, mehr beobachten als Bäume, Wolken und Wasser. Es gibt noch tausend Dinge in der Natur, an denen die Kunst unserer Vorfahren vorbeigegangen ist, Dinge, die dem modernen Malerauge die interessantesten Licht- und Farbenwirkungen bieten. Unsere einheimische Tier- und Pflanzenwelt birgt so viele

farbenprächtige Motive, so viele eigenartige Charaktere, in ihr spielen sich wie im Menschenleben Dramen von so großer Tragik, aber auch Szenen von so überwältigender Komik ab, daß es sich verlohnt, zu beobachten und künstlerisch zu gestalten. Man braucht deshalb noch kein Wissenschaftler zu sein. Beobachtet, und ihr werdet in neue Welten schauen!

Deckfarben.

Beim Arbeiten mit Farben wird es, sobald es sich um dekorative Flächenmuster für den Gebrauch handelt, darauf ankommen, gleichmäßig wirkende Töne zu erzielen. Besonders bei großflächigen Entwürfen hängt die Wirkung von der richtigen Behandlung der Farben ab. Die Verschiedenartigkeit der Tonstärken einer Farbe, durch mehr oder weniger Wasserzusatz entstehend, wissen wir in der freien Aquarellmalerei zu verwerten. Auch für Entwürfe, bei denen eine malerische Wirkung angestrebt wird, kommen Zufälligkeiten in der Strich- und Farbengebung in Betracht. Bei flächigen Entwürfen für den Gebrauch aber stören alle unregelmäßig auftrocknenden Farbentöne. Gewiß wird der Schüler schon gemerkt haben, wie wenig sich Lasurfarben zum Malen von Plakaten eignen. Soll eine Fläche nur zart angetönt werden, dann kommen wir mit den durchscheinenden Farben noch aus. Zur Erzielung kräftiger Wirkungen aber müssen die Farben decken. Es ist möglich, durchscheinende Farben deckend zu machen, indem sie mit Weiß „gebrochen" (gemischt) werden. Für kleinere Entwürfe lassen sich auf diese Weise noch Aquarellfarben verwenden. Wer aber öfter größere Arbeiten, z. B. Plakate, zu malen hat, der kommt besser und billiger bei der Verwendung von Temperafarben in Tuben weg. Diese werden in Wasser angerieben und gemischt wie Aquarellfarben.

Bevor der Schüler mit dem Malen eines Plakates beginne, mische er sich in einem Teller die Farbe für die zuerst zu deckende Fläche in genügender Menge, weil es später oft schwer ist, den richtigen Ton wieder herauszubekommen. Die Farbe soll so mit Wasser angerieben werden, daß sie nicht ausläuft und sich trotzdem leicht verstreicht. Zum Ausmalen größerer Flächen sind flache Borstenpinsel geeigneter als Haarpinsel. Man trage die Farbe immer dünn auf und streiche lieber noch einmal darüber, wenn die gewünschte Stärke des Tones nicht gleich erzielt werden sollte. Auf einen gleichmäßigen Strich ist auch hier zu achten. Zu dick aufgetragene Farbe trocknet unregelmäßig auf, deshalb soll der Schüler im Anfange lieber etwas dünner malen, weil ihm dadurch die Möglichkeit bleibt, nach dem Trocknen der Fläche noch einen leichten zweiten Auftrag zu geben. Jeder Farbton ist hintereinander fertig zu streichen; Naß in Naß darf nur mit einer Farbe gearbeitet werden; mit der Anwendung einer zweiten Farbe neben oder auf der ersten ist bis zum vollständigen Auftrocknen zu warten.

Für Plakatentwürfe und dergleichen können weiße und farbige Papiere Verwendung finden. Größere Entwürfe werden am besten auf Pappe gemalt oder auch auf grundierte Leinwand im Rahmen. Beim Malen auf Pappe ist, wo nicht Malpappe zur Verfügung steht, Steinpappe vorzuziehen. Wie Temperafarben auf Pappe stehen, hängt von der Beschaffenheit des Stoffes ab. Der Schüler probe die Unterlage immer erst aus, weil die Farben oft „einschlagen" d. h. von der Pappe aufgesaugt werden und ihre Leuchtkraft verlieren. Soll, der Hauptton des Entwurfes hell sein, so ist es ratsam, die nicht vorbereitete Naturpappe mit Weiß, dem Gummi zugesetzt wurde, leicht zu grundieren. Einige Versuche werden diese Ausführungen am besten illustrieren. Wer noch nicht sicher ist, soll überhaupt vor dem Entwerfen eine Probe machen.

Raumverteilung.

Mit 36 Skizzen-Beispielen vom Verfasser.

Bei einem Umzuge wird es auch dem Nichtkünstler oft klar, was Raumverteilung bedeutet. Die Hausgeräte standen jahrelang am „richtigen" Platze. Die Bilder hingen „richtig" an der Wand, kurz, alles hatte harmonische Beziehungen zueinander: das Gerät zum Innenraum, die Bilder zu den Wandflächen. Ein Stück paßte zum andern, steigerte vielleicht dessen Wirkung. Schon beim Ausräumen eines Schrankes, beim Abnehmen eines Bildes, beim Einpacken einer Vase gibt es eine Veränderung, die mehr bedeutet, als das zufällige Entstehen einer Lücke. Es ist nicht nur das Fehlen des Gegenstandes. Was wir als unangenehm empfinden, ist vielmehr die gestörte Harmonie des Ganzen. Und nun merken wir erst, welche Beziehungen ein Stück zum andern hat und zum Raum, in dem es steht oder hängt.

Die neue Wohnung wird bezogen, und jetzt gilt es, die alte, gestörte Harmonie wieder herzustellen. Die Räume haben andere Maße, von den Farben gar nicht zu reden. Es müssen Neuanordnungen getroffen werden, die Geschmack und Gefühl voraussetzen. Hatte man vorher wirklich alles genau ausgemessen und vorskizziert, die Wirkung ist meist anders, als man erwartete. Daraus ergibt sich die Lehre: es kommt darauf an, wo und wie ein Körper im Raum steht. Ein Schrank, an eine unpassende Stelle ins Zimmer gerückt, wird den Raum unruhig, unfertig, ungemütlich erscheinen lassen. Störend kann hier schon ein kleiner Platzwechsel wirken. Versuche mit Tischen und Stühlen werden das am besten erläutern.

Wer seine Zimmer mit Bildern schmückte, der wird wissen, wie schwierig es ist, sie richtig „in den Raum" zu hängen. Von selbst wird auch der Laie die kleinen Bilder unter die größeren hängen, um für das Auge ein Gefühl der Ruhe und des Gleichgewichtes zu erzielen. Man kann von einem Schwerpunkt sprechen, der gefunden und richtig festgelegt werden muß. Eine so geschmückte Wand wird voller Harmonie sein und ein ruhiges Genießen der Bilder gestatten. Nun hänge man die Bilder ohne Rücksicht auf ihre Größenverhältnisse um. Das Gefühl eines gewissen Unbehagens wird nicht ausbleiben.

Ein Zimmer, in dem alles, ohne gegenseitige Beziehungen, durcheinander gestellt ist, macht den Eindruck des Unwohnlichen. Es erweckt die Neigung, aufzuräumen und „das Gleichgewicht" herzustellen.

Etwas Ähnliches können wir in der Mal- und Zeichenkunst beobachten. Hier, wo es sich immer darum handelt, Flächen zu schmücken, ist die richtige Raumverteilung ein wichtiger Teil aller Kunst. Wie der Kaufmann einen großen Betrieb übersieht und organisiert, so organisiert der Künstler die Fläche. Wie es bei der Ausschmückung eines Zimmers eigentlich nicht darauf ankommt, ob es einen Schrank enthält, sondern wo und wie dieses Gerät steht, so ist es für eine Zeichnung wichtig, wie ihre Teile zueinander abgewogen und in den Raum gestellt werden.

Wer ein sicheres Gefühl für das Aufteilen der Fläche nicht besitzt, der muß versuchen, es auszubilden. Wer bei seinen Arbeiten noch nicht bewußt eine gute Raumverteilung anstrebte, der bemühe sich, in allem, was er male oder zeichne, darauf zu achten!

Vielleicht merkte der Schüler schon, wenn er eine Zeichnung vollendete und nun eine einfache Randlinie darumziehen wollte, daß es für die Wirkung der Zeichnung von Bedeutung war, wie sie von den Linien eingefaßt wurde. Der leere Raum, in dem die Zeichnung steht, beeinträchtigt sie; er kann, richtig abgewogen, ihre Wirkung erhöhen, falsch eingefaßt, ein unfertig erscheinendes Bild

ergeben. Die Einfassungslinie bildet einen Abschluß wie der Papierrand oder der Rahmen eines Bildes. Da es für selbstverständlich gilt, ein Bild so einzurahmen, daß seine Wirkung erhöht wird, müßte man auch den einfachsten Randlinien oder natürlichen Begrenzungen eine ähnliche Bedeutung beilegen. Niemand würde einen Rahmen so um ein Bild legen, daß er nur einen Teil begrenzte und den andern überstehen ließe.

Rahmen und Randlinien müssen den Abschluß geben für Bild, Schrift oder Ornament, aber immer für etwas, das sicher in dem begrenzten Raum stehen sollte, ohne ein Gefühl der Haltlosigkeit aufkommen zu lassen.

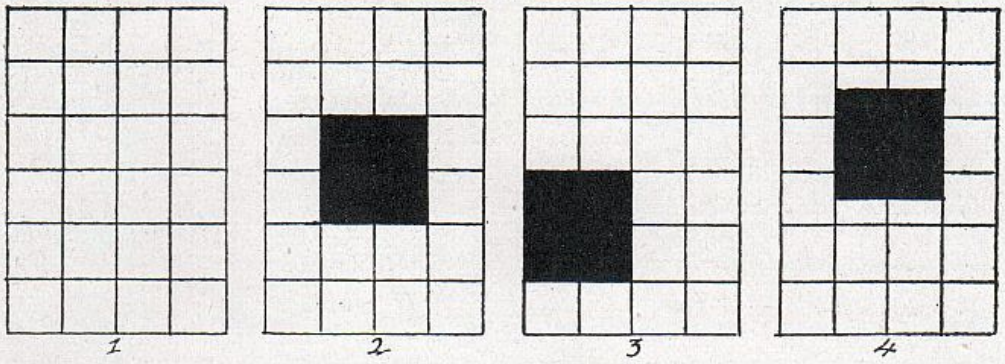
Die Aufgabe des Entwerfers wird meist darin bestehen, eine Fläche anziehend zu gestalten. Denken wir uns ein Rechteck in kleine Quadrate von gleicher Größe geteilt. Die Fläche kann jetzt schon als „organisiert" gelten, denn der Raum ist aufgeteilt. Weil diese Verteilung des Raumes in gleichmäßig große Quadrate für das Auge aber nichts Reizvolles hat, wirkt sie langweilig (Figur 1). Um die Fläche zu beleben, wollen wir den Raum von vier der kleinen Quadrate zu einem größeren ausfüllen, und zwar so, daß dieses gut „im Raum steht". Um ganz sicher zu gehen, setzen wir es zunächst in die Mitte (Figur 2), denn wir sagen uns: wird das Quadrat zweimal von zwei parallel laufenden Seiten gleichmäßig begrenzt, so liegt es ruhig und kann keinen Anstoß erregen. Je länger wir aber die neue Fläche betrachten, je weniger wird uns die vollkommene Gleichmäßigkeit gefallen. Es entsteht der Wunsch, das Quadrat zu verschieben. Und so rücken wir es denn diagonal um ein Quadrat nach links (Figur 3). Wir erschrecken. Die Wirkung ist, als sei aus der ganzen Fläche ein Stück herausgeschnitten worden. Schnell legen wir es wieder auf die Mittellinie und schieben es so weit hoch, bis wir glauben, das Gefühl des Gleichgewichts zu empfinden (Figur 4). Das Quadrat wird dann oben und unten ungefähr im Verhältnis von 1,5 : 2,5 begrenzt sein, statt wie bisher von 1 : 1, es steht nun gut im Raum und bildet den Schwerpunkt für die Fläche. Denken wir uns die Fläche als Buchdeckel und das schwarze Quadrat als Feld für den Titel, dann haben wir eine Nutzanwendung von diesem Versuch. Für einen Wand-Abreißkalender drehen wir die Fläche vielleicht um: das schwarze Quadrat zeigte uns dann den Raum für den Block und gäbe den Schwerpunkt an, der hier mehr nach unten gelegt wäre, weil wir dadurch beim Abreißen der einzelnen Blätter das Gefühl der Sicherheit erlangten.

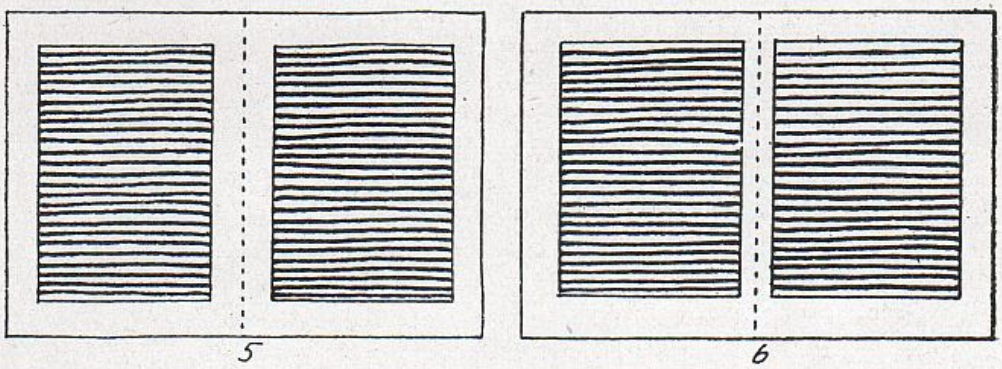
Soll in ein Rechteck ein im selben Verhältnis stehendes kleineres gesetzt werden, wie es etwa bei einem Diplom zu geschehen hätte, wenn wir Schrift und Papierfläche als Rechtecke betrachten, so können die Seitenränder gleiche Größe erhalten. Wollte man aber zwei nebeneinander stehende Rechtecke so behandeln, dann ergäbe es eine schlechte Raumverteilung (Figur 5). Durch die gleich breiten Ränder entstünde kein besonderer Reiz, im Mittelrand aber ein zu breiter Raum. Man denke an ein aufgeschlagenes Buch mit zwei gegenüberstehenden Textseiten (Figur 6). Stellt man das Textrechteck so in den Raum, daß die weißen Ränder von innen nach außen breiter werden, und das gegenüberstehende entgegengesetzt, so ist eine Wirkung erzielt, die Gesicht und Gefühl befriedigt. Gegen diese beinahe selbstverständliche Raumverteilung wird leider zu häufig gesündigt.

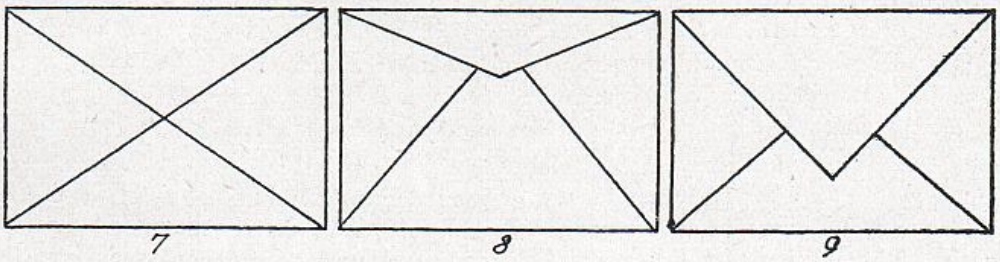
Ziehen wir in einem Rechteck die Diagonallinien (Figur 7), dann ergibt sich eine Raumverteilung, die ähnlich uninteressant wirkt, wie die gleichmäßig quadratierte Fläche. Denken wir nur an einen Briefumschlag. Wirken die kürzere Klappe (Figur 8) und die längere (Figur 9) nicht viel angenehmer, als die mit den Rändern genau die Diagonale berührende?

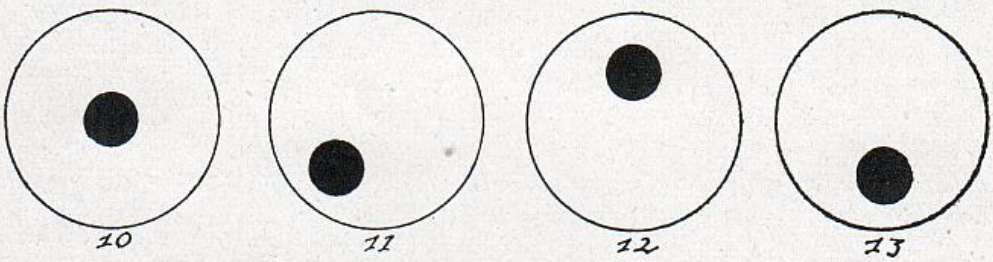
Ebenso ist es mit dem Kreis im Kreise: an jeder anderen Stelle wirkt er interessanter, als genau in der Mitte (Figuren 10—13).

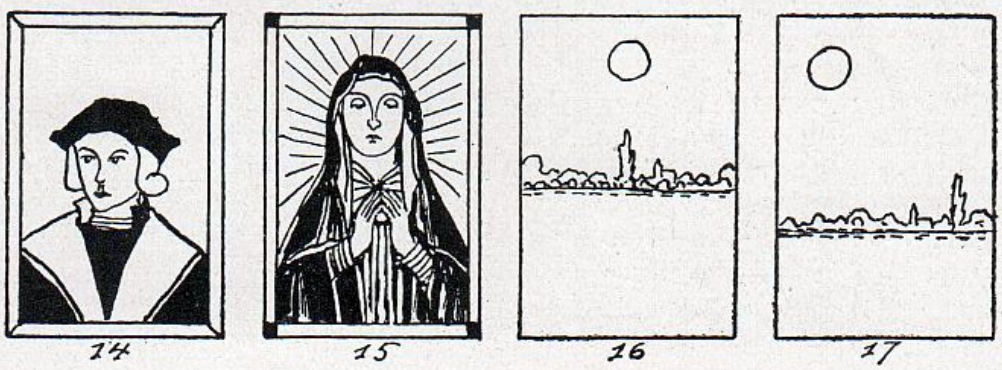
Skizzen-Beispiele zum Aufsatz: Raumverteilung.



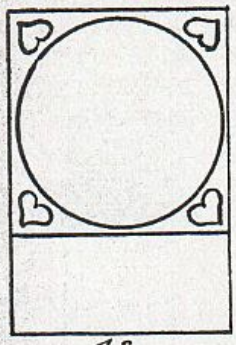




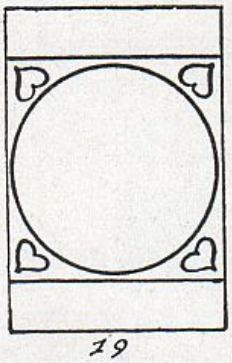




Skizzen-Beispiele zum Aufsatz: Raumverteilung.



18

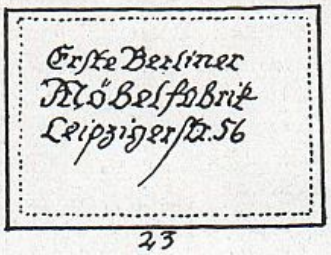


19

20

21

22



23

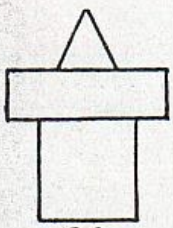
24

25

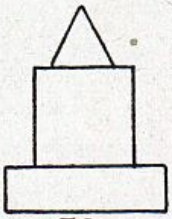
26

27

28

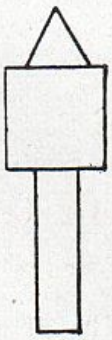


29

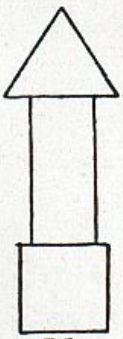


30

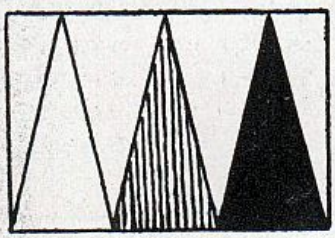
31



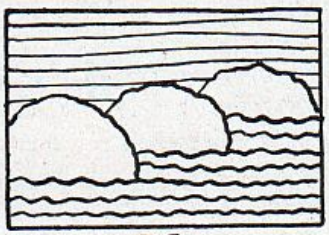
32



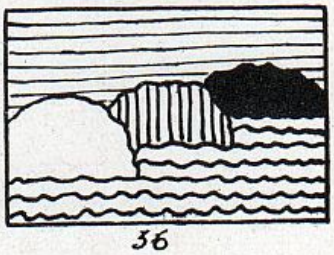
33



34



35



36

Wie bei ornamentalen, so ist auch bei landschaftlichen und figürlichen Zeichnungen die gute Raumverteilung von Bedeutung. Wird der Kopf eines Brustbildnisses in die Mitte, also auf den Schnittpunkt der Diagonalen gezeichnet (Figur 14), dann wirkt die ganze Figur wie heruntergerutscht. Wir werden deshalb den Kopf meist in der oberen Hälfte oder im oberen Drittel finden (Figur 15), und hier wieder, je nach der Stellung, mehr rechts oder links, bei Vorderansicht auch in der Mitte. Beim Besuche von Kunstausstellungen und Gemälde-Galerien achte man auf die Raumverteilung in Bildnissen und vergleiche, wo es möglich ist. Der Schüler versuche auch, sich darüber klar zu werden, weshalb ein Künstler den Raum so und nicht anders verteilte.

Schon beim Suchen nach einem geeigneten Motiv für eine Landschaftszeichnung achtet der geübte Künstler auf einen Naturausschnitt mit guter Raumverteilung, denn diese gibt einem Bilde oft einen großen Teil seines Reizes. Steht in der Landschaft eine hohe Pyramidenpappel, dann wird der Künstler den Ausschnitt nicht so wählen, daß sie sein Bild in der Mitte durchschneidet. Er wird auch vermeiden, sein Bild durch den Horizont in zwei gleich große Hälften zu teilen (Figur 16). Wie viel besser wirkt ein Bild mit niedriger (oder höher) gelegtem Horizont und mit seitlich gerückten Erhöhungen (Figur 17). Auch der etwas groß angedeutete Mond ist hier aus der Mitte genommen worden. Die unsichtbare Teilungslinie, die Mond und Pappel genau in der Mitte verband und die Landschaft eintönig machte, ist jetzt aufgehoben. Der Schwerpunkt ist verlegt, ohne das Gleichgewicht zu gefährden, kurz: durch die Raumverteilung erscheint die Landschaft interessanter. —

Es wäre nun falsch, zu glauben, eine gute Raumverteilung zu erzielen, sei recht einfach, indem man nur die Symmetrie meidet. Dann wäre es ja leicht, Regeln aufzustellen. Aber das geht nicht. Die Kunst ist zu mannigfaltig und „Gefühl ist alles". Symmetrie, die bei ornamentalen Gestaltungen fast selbstverständlich erscheint, wirkt im freien, malerischen Werk meist langweilig; ein triftiger Grund, sie hier zu meiden.

Wenn wir die Beispiele 18 und 19 betrachten, können wir im Zweifel sein, welche dieser Entwurfanlagen die bessere Raumverteilung zeige. Figur 19 ist streng symmetrisch, und das Ornament scheint, von den weißen Feldern begrenzt, sicherer im Raum zu stehen. Aber auch Figur 18 hat eigentlich nichts Abstoßendes. Es käme bei beiden auf das Hineinsetzen von Schrift und Illustration an, um die Reize der Raumverteilung zu erhöhen oder zu zerstören. Der Schüler mache für sich diese Versuche.

Deutlicher sind die Unterschiede bei den Beispielen 20 und 21 zu erkennen; hier finden wir gleich, wie beunruhigend der auseinandergerissene Schmuck (Figur 20) gegenüber der strengeren Ornamentierung des nebenstehenden Buchumbandes (Figur 21) erscheint. —

Schrift kann als Fläche oder als Schmuck verwendet werden. Sie nur gedankenlos in den Raum stellen, hieße auf einen Schmuck von ornamentaler Kraft verzichten. Der Künstler muß sich den zu verarbeitenden Text genau durchlesen und ihn dabei schon auf seine Bestandteile hin prüfen. Dann nimmt er Bleistift oder Pinsel und macht Textskizzen, d. h. er skizziert die Wörter oder Zeilen flüchtig zu bestimmten Formen, je nach der Wichtigkeit des Inhalts. Den Hauptwörtern, Firmenbezeichnungen, Titeln wird er besondere Bedeutung beimessen und so von Skizze zu Skizze den Text wie einen Teig kneten, bis er die beste Form und die beste Raumverteilung gefunden hat. Die Beispiele 22—24 zeigen denselben Text in verschiedenen Anwendungen. Eine freie, aber unschöne Behandlung ist in der ersten Karte (Figur 22) zu sehen; ornamentale Schriftwirkung durch gruppen-

weise Zusammenziehung der Zeilen (Blockart) und dadurch erzielte gute Raumverteilung finden wir in den Beispielen 23 und 24.

Wie genau der Künstler die Wirkung abschätzen oder ausproben muß, wenn er nur zwei Wörter und ein einfaches Gildenzeichen auf einen Titel zu zeichnen hat, sollen die Beispiele 25—28 klar machen. Die Anordnung des Beispiels 25 wirkt gut: bei längerem Betrachten erscheint das Rad über den Zeilen doch etwas haltlos, es fehlt zum Gleichgewicht noch ein kürzeres Wort unter Dortmund. Die Lösung (Figur 26) in Form einer Spitze nach unten, bei der das Rad einen günstigen Abschluß bildet, ist einwandfrei. Es ist nicht notwendig, Schrift und Schmuck immer zu einer Gruppe zu vereinigen. Auch durch freiere Behandlung sind gute Wirkungen zu erzielen. Nur darf nun nicht alles einzeln über die Seite verstreut werden (Figur 27). Ein gewisser Zusammenhang und das unerläßliche Gleichgewicht sind auch hier anzustreben (Figur 28).

Ein besonders feines Gefühl für Raumverteilung muß der Baumeister besitzen. Nehmen wir an, uns wäre die Aufgabe gestellt, ein Grabmal zu entwerfen, dessen Vorderseite den klaren Aufbau aus Quadrat, Rechteck und Dreieck zeigen sollte, dann wäre die Aufgabe noch nicht so leicht, wie sie erschiene. Die Beispiele 29—32 geben Gruppierungen derselben geometrischen Figuren, aber keines befriedigt unser Formengefühl. Woran liegt das? Wir haben die einzelnen geometrischen Figuren, die ein Ganzes bilden sollen, nicht zueinander abgewogen. Erst das Beispiel 33, zu dem wir in den Einzelheiten andere Raumverhältnisse wählten, wirkt harmonisch.

Die gute Raumverteilung soll nicht nur dazu beitragen, der Zeichnung oder Malerei oder überhaupt einem künstlerischen Werk durch feinfühlige Aufteilung der Flächen und Massen das Gleichgewicht zu geben, sie soll das Werk auch reizvoll machen, sie soll ihm persönlichen Wert verleihen. Das ist bei Entwürfen mit starken Gegensätzen, also hellen und dunklen Flächen, besonders gut nachzuprüfen. Gute Raumverteilung ist nämlich meist gleichbedeutend mit guter Flecken-(Farben-)Verteilung. Bei farbigen Entwürfen kann ein greller, nicht gut abgewogener Fleck den Schwerpunkt verschieben und störende Unruhe in die Zeichnung bringen. Welchen Einfluß helle und dunkle Töne auf eine Zeichnung haben, sollen die Beispiele 34—36 andeuten. Die Dreiecke (Figur 34) sind alle gleich groß und stehen mit ihrer Basis auf derselben geraden Linie. Und doch wirkt eins kleiner als das andere, erscheint eins ferner stehend als das andere. Der Schüler zeichne sich diese drei Dreiecke zum Vergleich alle schwarz in ein Rechteck. Er wird eine ornamentale, aber keine Tiefenwirkung (Perspektive) finden. Beim Beispiel 35 ist eine Tiefenwirkung schon durch die Überschneidung der weißen Flecken erreicht, aber eine gewisse Lebendigkeit und Vertiefung erhält die Zeichnung doch erst durch die Flecken (Figur 36).

Das Gefühl für gute Raumverteilung kann durch wiederholte Übungen, aber auch durch kritisches Betrachten von Zeichnungen, Malereien, kunstgewerblichen Arbeiten und Bauwerken geweckt und verfeinert werden. Bei Bauwerken mit ihren großen, leicht zu übersehenden Flächen wird es auffallen, wenn die Fenster im Verhältnis zum Ganzen zu groß oder zu klein erscheinen, wenn das Tor von einem zu massigen Vorbau erdrückt wird, wenn für das Dach eine größere Fläche vorgesehen ist, als die übrigen Ansichten des Hauses zusammengenommen. Für den Anfänger wie für den schon selbständigeren Schüler sind Legeübungen von großem Nutzen. Ein großes graues, schwarzes oder weißes Rechteck dient als Unterlage. Farbige Quadrate, Kreise oder andere geometrische Figuren werden nun, immer mit dem Blick auf gute Raumverteilung, darauf gelegt und so lange verschoben, bis der Schüler glaubt, eine interessante Lösung

gefunden zu haben. Ist auf diese Weise eine Raumverteilungsübung entstanden, dann wird sie mit dem Bleistift in verkleinertem Maßstabe skizziert.

Der Gelegenheiten, gute und schlechte Raumverteilung sehen, vergleichen und daraus lernen zu können, gibt es viele. Wer sich nicht dafür interessiert, wird daran achtlos vorübergehen. Der Künstler betrachtet alles aufmerksam, denn er sieht, um zu genießen und zu lernen.

Aufgaben im Skizzieren und Entwerfen.

„Zuerst skizzieren, dann entwerfen", so sollte ein Hauptgrundsatz des Künstlers lauten. In der flüchtigen Skizze wird zunächst die Idee für das beabsichtigte Werk niedergelegt. Beim Skizzieren der rohen Form kommen einem dann meistens noch einige Einfälle für die Vervollkommnung der ersten Niederschrift: die Raum- und Fleckenverteilung werden auf ihre Wirkung geprüft, Schrift und Schmuck gegeneinander abgewogen, und so entsteht in der Skizze oft schon etwas von der ursprünglichen Idee recht Abweichendes. Der Künstler bekommt beim Skizzieren eine klare Vorstellung von seiner Absicht und kann danach mit Sicherheit an die Ausführung des Entwurfs gehen. Beginnt er aber bei einer mehr oder weniger klaren Vorstellung von der Wirkung seiner Idee gleich mit der Reinzeichnung, dann wird er nur langsam vorwärts kommen, viel herumändern und schließlich doch nur ein unvollkommenes Werk zustande bringen. Durch die Anfertigung einiger Skizzen bietet sich dem Künstler vor allem die Gewähr, für seine Idee die beste Lösung zu finden. Außerdem gewinnt er Zeit und erspart sich Verdruß, beides ist wertvoll.

Im Interesse des Schülers wünschen wir, daß er die Aufgaben der Bücher 5 und 6 zunächst für sich skizziere, um sie dann, wenn er sich über seine Absicht im klaren ist, sauber auszuführen. Bei Zeichnungen in schwarzer Tusche können Linien und Ecken, wenn sie nicht sicher genug hingesetzt wurden, mit Deckweiß verbessert werden, das überhaupt zur Korrektur benutzt wird. Ob der Schüler zum Skizzieren Bleistift, Feder oder Pinsel verwendet, wird immer von der Art des Entwurfes abhängen. Um nicht einseitig zu bleiben, dürfte es gut sein, alles zu versuchen. Die Skizzen sind nicht zur Korrektur einzusenden.

Das Ornament.

Aufgabe 106. Zeichne einen einfachen Fries, ähnlich der Vorlage, in den Farben Blau und Grau.

Aufgabe 107. Fertige in vierfacher Größe einen der Vorlage ähnlichen Entwurf an in den Farben Grün, Blau und Grau. Zeichne in den dreieckigen leeren Raum das Wort PUCK.

Aufgabe 108. Fertige einen der Vorlage ähnlichen Entwurf an, verwende zwei Farben. Zeichne in den leeren Raum in Schreibschrift den Text hinein „Herzlichen Glückwunsch".

Aufgabe 109. Zeichne einen der Vorlage ähnlichen Fries in den Farben Grün und Gelb auf dunklem Grund.

Aufgabe 110. Zeichne einen der Vorlage ähnlichen Fries in Farben eigener Wahl.

Aufgabe 111. Entwerfe eine Kissendecke, ähnlich und in vierfacher Größe der Vorlage, für Kurbelstickerei mit Stoffapplikation (Aufnäharbeit). Die Felder a, b, c, d sind für farbige Stoffeinlagen bestimmt und in den Farben Rot, Grün und Gelb wirkungsvoll und harmonisch verteilt anzulegen.

Aufgabe 112. Zeichne mit schwarzer Tusche einen Fries, ähnlich der Vorlage.

Aufgabe 113. Zeichne, ähnlich der Vorlage, ein Reihenornament in schwarzer Tusche. Setze drei dieser Ornamente nebeneinander mit einem Zwischenraum, der die Stärke der dünnen Linien beträgt. Die starke Kopflinie zeichne ohne Unterbrechung.

Aufgabe 114. Zeichne in schwarzer Tusche einen Fries, ähnlich der Vorlage.

Aufgabe 115. Zeichne in zwei Farben eigener Wahl eine Einfassung, ähnlich der Vorlage.

Aufgabe 116. Zeichne in schwarzer Tusche eine Einfassung, ähnlich der Vorlage.

Aufgabe 117. Zeichne in schwarzer Tusche eine Einfassung, ähnlich der Vorlage.

Aufgabe 118. Zeichne ähnlich und in vierfacher Größe der Vorlage ein Schmuckstück in den Farben Grau und Blau.

Aufgabe 119. Zeichne ähnlich und in vierfacher Größe der Vorlage ein Schmuckstück in den Farben Grau und Rot.

Aufgabe 120. Zeichne ein Schmuckstück, ähnlich der Vorlage, in schwarzer Tusche. Beachte die schöne Wirkung durch die Gegensätze von Schwarz und Weiß, für die bei einer farbigen Ausführung also Hell und Dunkel treten müßten, um dieselbe Tonwirkung zu erzielen.

Das Pflanzenornament in Silhouettenform.

Aufgabe 121. Seite 17 zeigt Verkleinerungen altdeutscher Zierstücke, die den Schüler zur Erfindung von Ornamenten anregen sollen. Zeichne in schwarzer Tusche zwanzig verschiedene Zierstücke, ähnlich denen der Vorlage, jedoch in vierfacher Größe. Verwende Motive aus der Pflanzenwelt, Blätter, Ranken und Blüten, und stilisiere sie auf einfache Art.

Das Naturmotiv im Ornament.

Aufgabe 122. Seite 18 zeigt stilisierte Naturmotive. Der Schüler soll daraus ersehen, wie Motive aus der Natur vereinfacht und stilisiert, ornamental zu verwenden sind. Zeichne einen zweifarbigen Fries, ähnlich der Vorlage, mit anderer Wellenbewegung.

Aufgabe 123. Zeichne in Silhouetten einen zweifarbigen Fries mit Segelschiffen statt der Vögel.

Aufgabe 124. Stelle ein Zierstück schwarzweiß, ähnlich dem der Vorlage, dreimal nebeneinander.

Aufgabe 125. Zeichne ein Zierstück schwarzweiß. Wähle als Naturmotive einen Vogel im Gezweig.

Aufgabe 126. Zeichne eine Kopfleiste schwarzweiß, ähnlich der Vorlage. Wähle statt des Löwenzahnblattes ein anderes Vorbild aus der Pflanzenwelt und statt des Mittelblattes eine Blume.

Entwürfe für den Gebrauch.

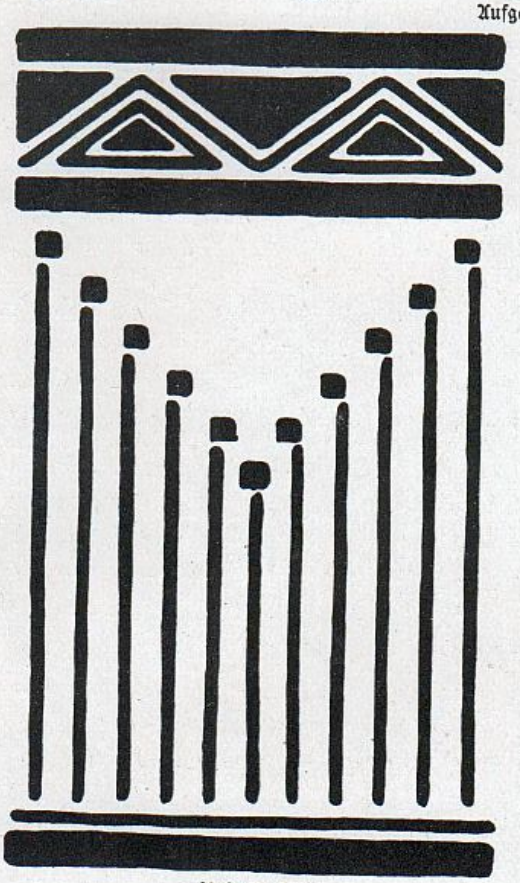
Aufgabe 127. Entwerfe, ähnlich der Vorlage, zwei dreifarbige Linoleummuster. Diese Entwürfe werden, der Technik der Herstellung wegen, auf quadratiertes Papier gezeichnet. Man bevorzugt neutrale Muster aus geometrischen Formen, deshalb sind Naturmotive zu vermeiden.

Aufgabe 128. Entwerfe ein Stickmuster, ähnlich der Vorlage, aus geometrischen Figuren. Verwende dazu quadratiertes Zeichenpapier, das für diese Zwecke käuflich ist.

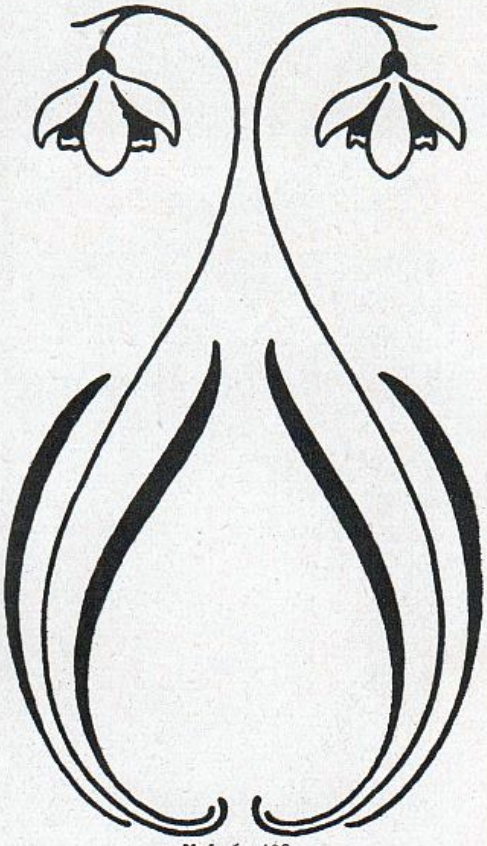
Aufgabe 129. Entwerfe ein Stickmuster, ähnlich der Vorlage, unter Verwendung eines Motives aus der Tierwelt.

Aufgabe 130. Entwerfe ein Stickmuster, ähnlich der Vorlage, unter Verwendung eines Motives aus der Pflanzenwelt.

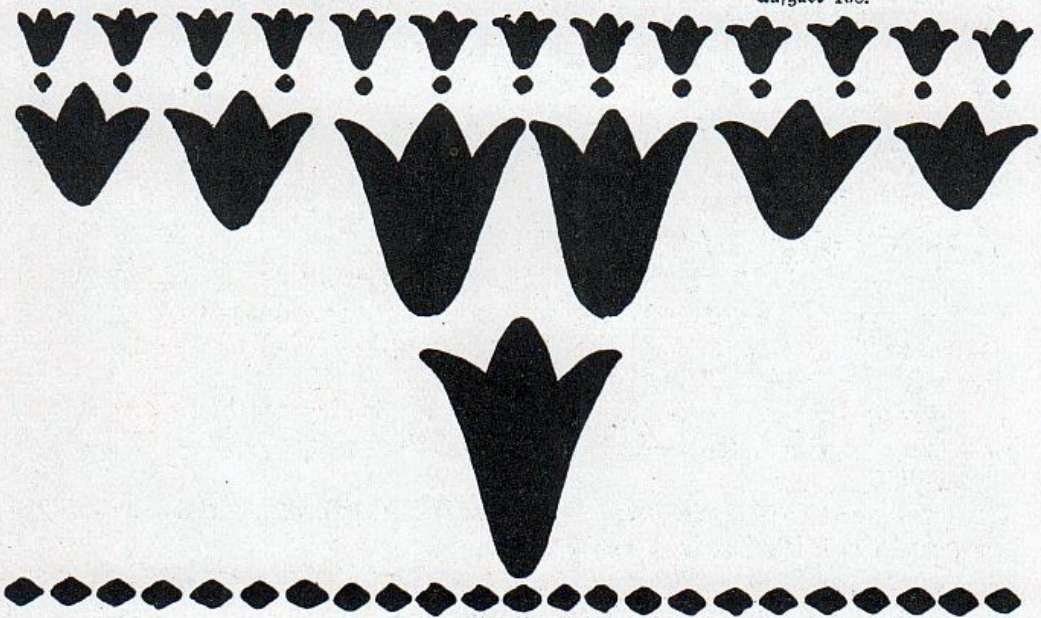
Aufgabe 106.



Aufgabe 107.

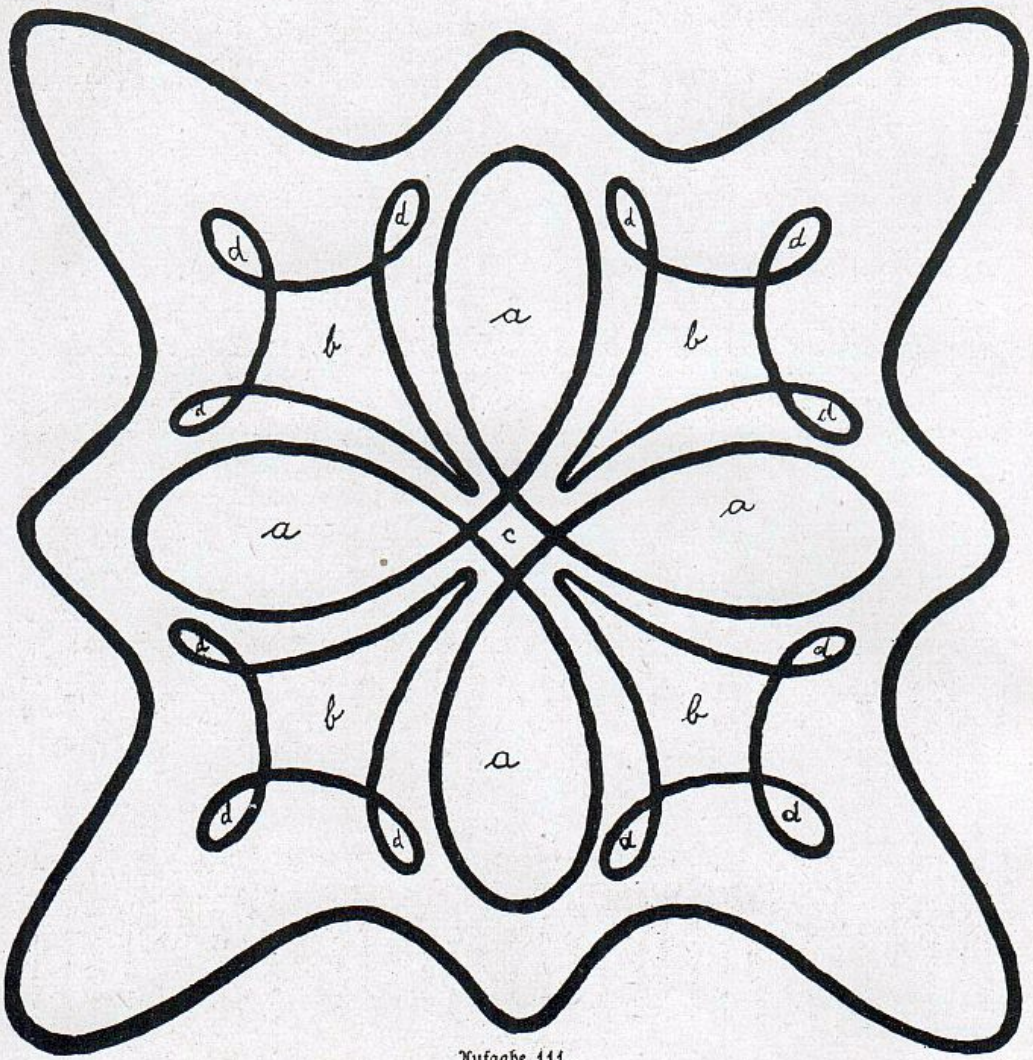


Aufgabe 108.

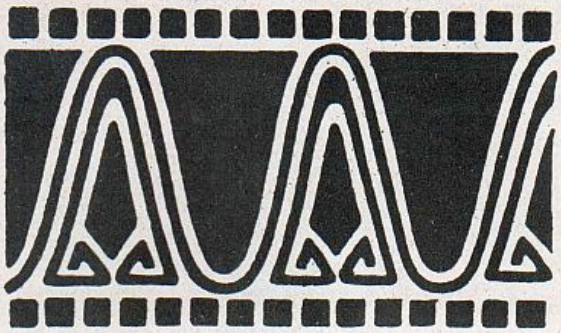


Aufgabe 109.

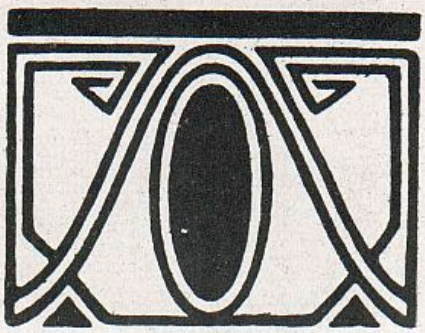
Aufgabe 110.



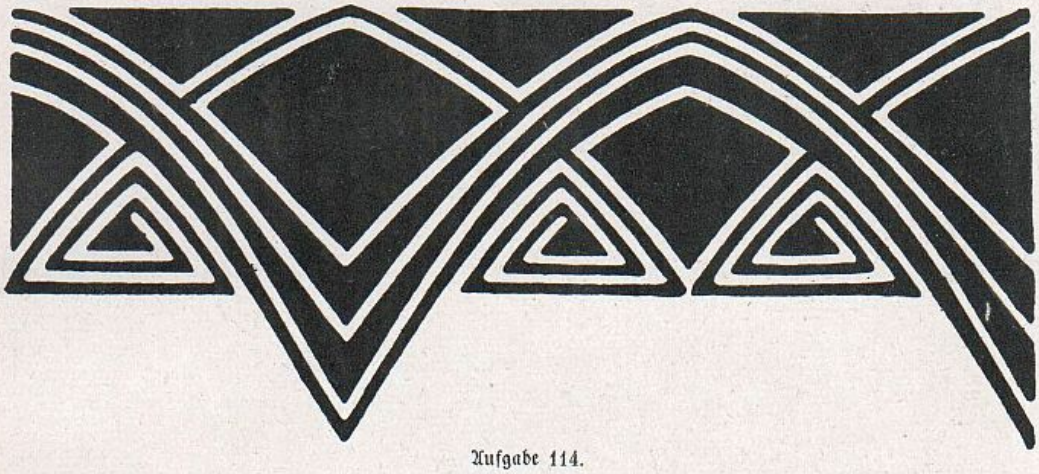
Aufgabe 111.



Aufgabe 112.



Aufgabe 113.



Aufgabe 114.

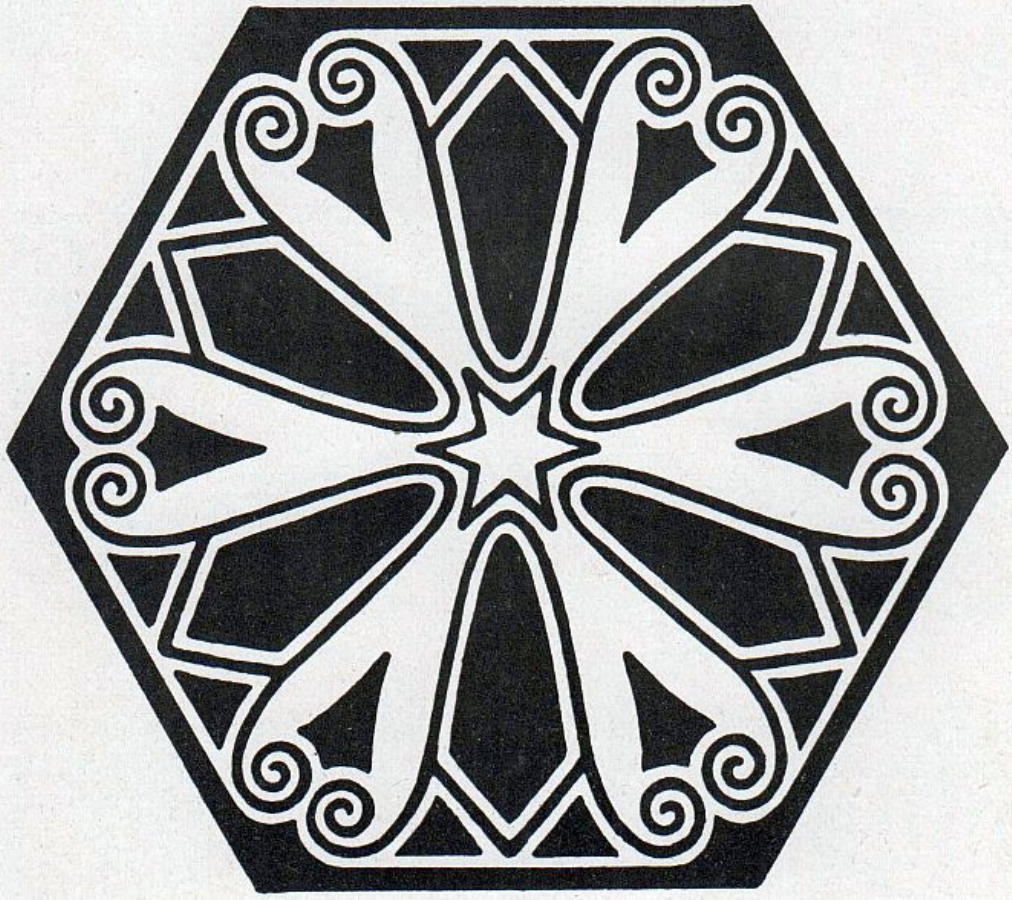
Aufgabe 115.

Aufgabe 116.

Aufgabe 117.

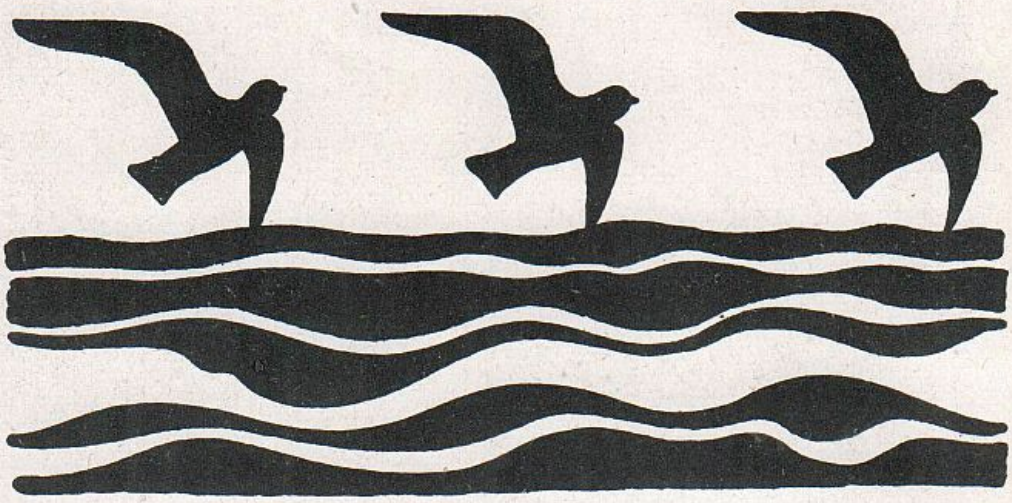
Aufgabe 118

Aufgabe 119.

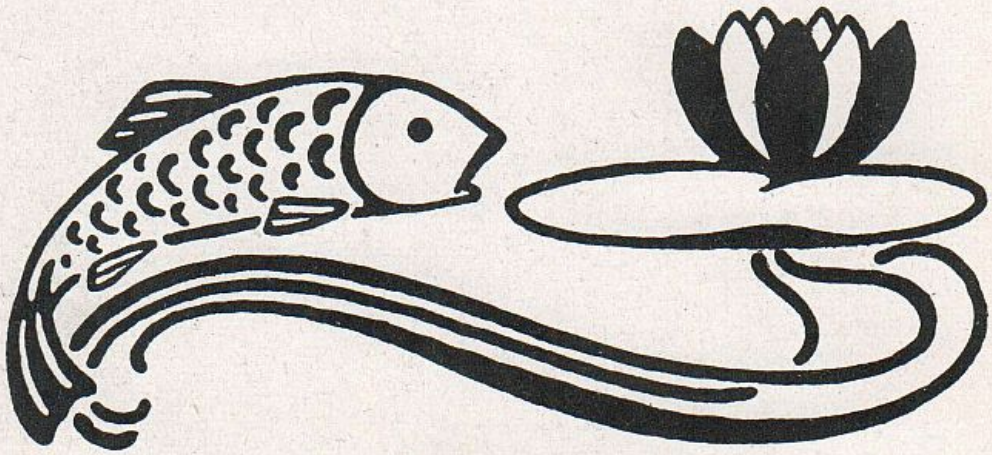


Aufgabe 120.

Aufgabe 121.



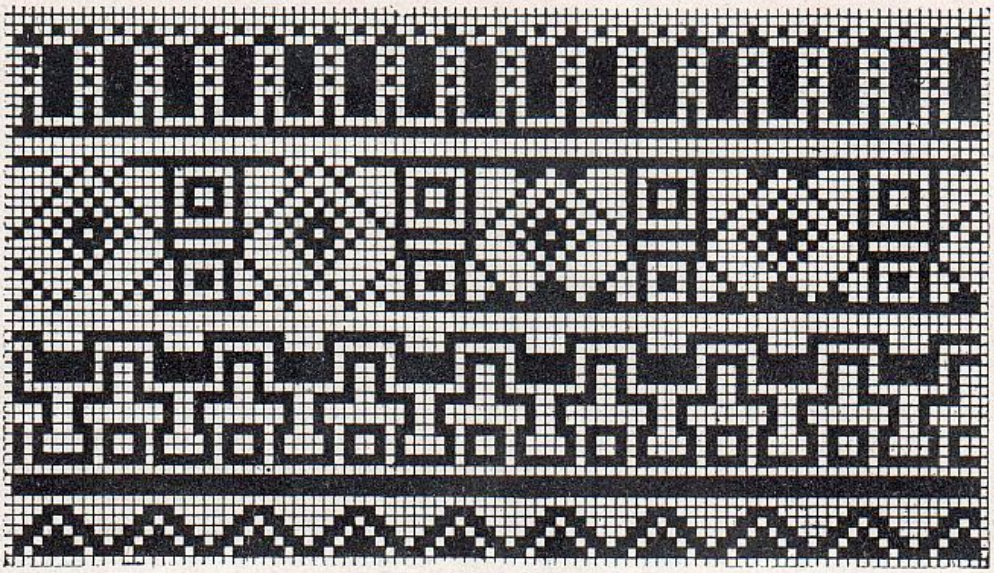
Aufgaben 122, 123.



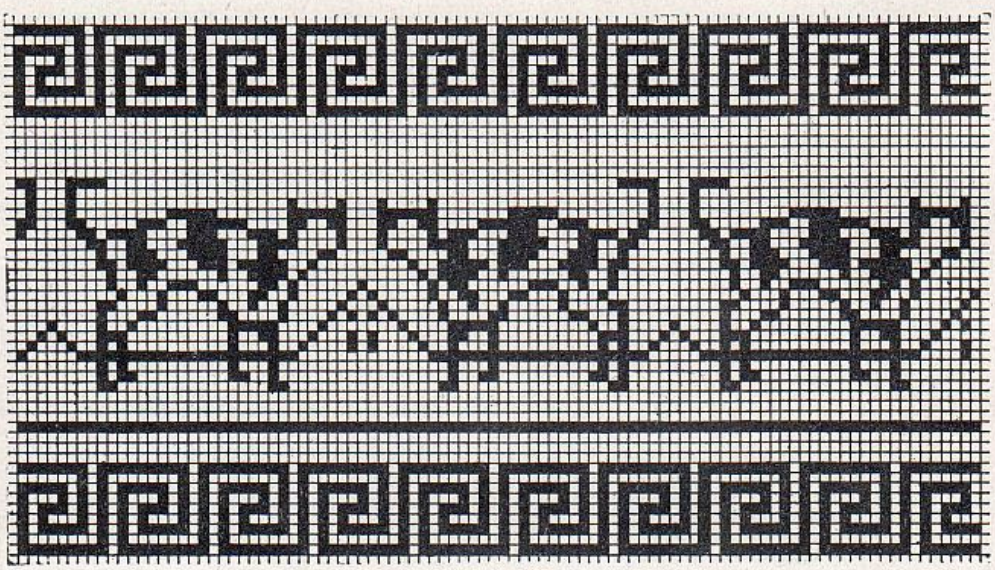
Aufgaben 124, 125.

Aufgabe 126.

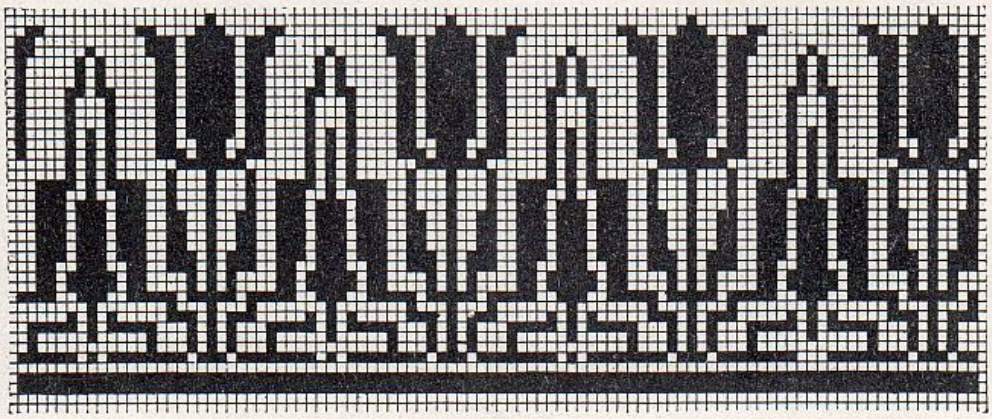
Aufgabe 127



Aufgabe 128.



Aufgabe 129.



Aufgabe 130.

An unsere Teilnehmer:

Sie sind uns bis hierher gefolgt, Sie haben ein gewisses Pensum unserer Aufgaben erledigt. Nun ist der Zeitpunkt gekommen, daß Sie sich einmal selbst Rechenschaft von Ihren Fortschritten geben müssen. Wenn Sie Ihre Studien zur Hand nehmen und die erledigten Aufgabenlösungen der Reihe nach durchblättern, so werden Sie sich gewiß nicht nur erinnern, wie leicht oder schwer Ihnen damals viele der ausgeführten Arbeiten gefallen sind, Sie werden nun mit Ihrem geübteren Auge auch sehen, wie anders manche Aufgabe hätte gelöst und wie vollkommener sie hätte ausgeführt werden müssen. Wie verfehlt, wie ungeübt wird Ihnen nun manche Ihrer Zeichnungen erscheinen, Sie werden sich schließlich selbst gestehen, daß Sie viele der Arbeiten heute in ganz anderer Weise ausführen könnten.

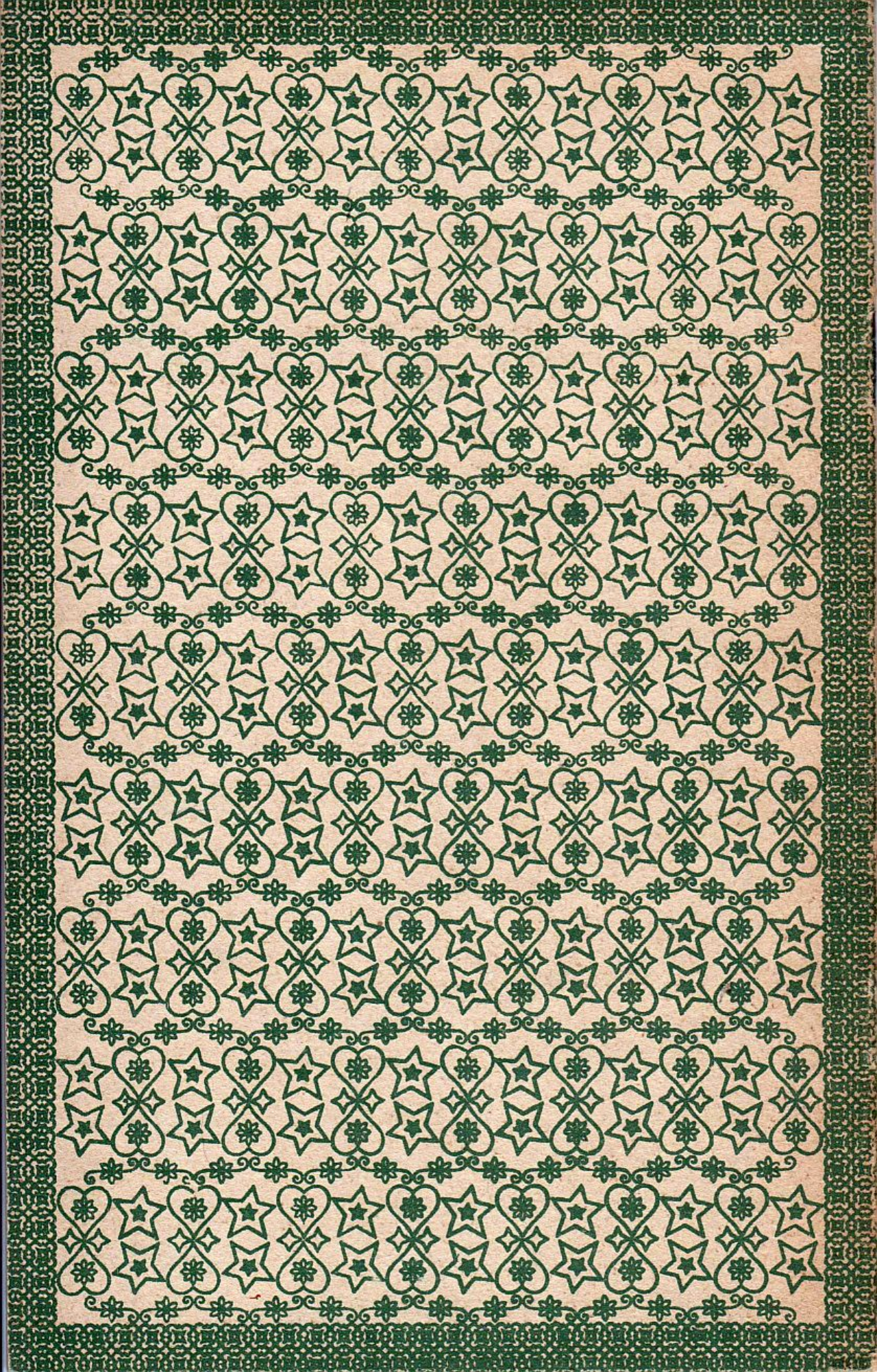
Begnügen Sie sich nicht mit dieser rein theoretischen Selbsterkenntnis, machen Sie vielmehr sogleich eine praktische Probe auf diesen Vergleich. Greifen Sie zum Pinsel oder zu den anderen Hilfsmitteln und arbeiten Sie die komplizierteren Aufgaben des 1., 2., 3., 4. und 5. Lehrbuches nochmals aus. Scheuen Sie diese Mühe nicht, die Ihnen den besten Beweis liefern wird, ob Ihnen die bisher geübten Techniken so geläufig geworden sind, daß Sie nun das leicht und mühelos zu zeichnen vermögen, was Ihnen vor kurzer Zeit noch außerordentliche Schwierigkeiten machte. Gelingen diese Versuche nicht zu Ihrer eigenen vollen Zufriedenheit, so muß Sie dieser Umstand veranlassen, derartige Übungen neben den laufenden Aufgaben von Zeit zu Zeit ständig vorzunehmen.

Halten Sie solche Wiederholungen nicht für zwecklos, sie sind der beste Prüfstein Ihrer eigenen Fortschritte. Glauben Sie nicht, daß schon ein Erfolg verbürgt sei, wenn Sie die Aufgaben der Ihnen zugehenden Bücher der Reihe nach durcharbeiten, so gut Ihnen dies möglich ist. Dies ist die Pflicht aller unserer Schüler. Wenn Sie aber nicht nur der verlangten Pflicht, sondern Ihrem eigenen ernsthaften Streben genügen wollen, so müssen Sie mehr als nur Ihre Pflicht tun.

Üben Sie Selbstkritik. Lernen Sie vergleichen und die Güte oder die Unzulänglichkeit Ihrer Arbeiten selbst erkennen. Arbeiten Sie gewissenhaft und gründlich, üben Sie wieder und wieder. Befolgen Sie diese unsere Ratschläge, so werden Sie das Ziel, welches Sie sich selbst steckten, erreichen.

Werden Sie nicht mutlos, geben Sie nicht den gelegentlichen kleinen Verstimmungen nach, sehen Sie das Studium als eine Quelle reiner Freude an, und schöpfen Sie daraus Erfrischung und neue Kräfte für bessere Leistungen.

Mal- und Zeichen-Unterricht-G. m. b. H.

Die Atelierleitung.

Der Umschlag ist gesetzt aus Matthies-Kursiv und -Schmuck (nach Entwürfen von Karl Matthies) der Schriftgießerei D. Stempel A.G. in Frankfurt a. Main.